

「私」の表現について(1)

著者	高木 利夫
出版者	法政大学教養部
雑誌名	法政大学教養部紀要．人文科学編
巻	70
ページ	125-149
発行年	1989-02
URL	http://hdl.handle.net/10114/4408

「私」の表現について (1)

高木利夫

1

第二次大戦後、敗戦の基因は近代が未成熟であったためであるという認識から思想的営為を出発させた思想家が多かった。西欧モデルとの差異の中に破産の原因を求め、見果てぬ夢である「近代」をよりまっただき形で実現させようとする路線、いわゆる「近代主義」が主流を占めたわけである。しかし、敗戦から四十数年たった現在、その路線はさまざまな局面で説得力を失い、「近代」そのものの内実が問われるようになってきた。モデルであった西欧の行き詰りもあり、思想の停滞を招く閉塞状況が露呈してきたためでもあるが、「まったく近代」など所詮、幻想に過ぎないことが明瞭になってきたことであろう。近代化路線を走りつづけてきた間に、いかに多くのものが失われたか、今更のように足もとを見つめ直す気になったとも言える。

このような近代主義に対する批判や疑問は明治維新以後、その節目節目に例えば、北村透谷、徳富蘇峰、志賀重昂、夏目漱石、高山樗牛、内村鑑三などによって何度が提示されてきた。昭和に入ってから『文明開化の論理の終焉について』（昭和十二年）論じた日本浪曼派の保田与重郎、『日本への回帰』（昭和十三年）を唱えた詩人の萩原朔太郎などが登場する。昭和十七年には、雑誌『文学界』が「近代の超克」を特集した。この有名な座談会には

小林秀雄、林房雄、亀井勝一郎、中村光夫、三好達治、河上徹太郎などが出席している。座談会そのものは、司会の河上が「結語」で述べているように「日本人の血と西欧知性の相克のため、異様な混沌と決裂の忠実な記録」に終っているが、それはつまり主題の大きさとむずかしさを示すものであって、戦争がひきおこした「知的戦慄」がきっかけで行われた座談会であっても、戦争への思いは各人さまざまである。

しかし、戦後、これら近代への批判は、戦争とファシズムに同調した論説としてまっこうから否定される。だが、昭和三十四年に竹内好は『近代の超克』という論文を発表して、その否定論に対抗し、前記「近代の超克」座談会から思想としての「近代の超克」を抽出してみせたのである。彼は二十六年に『近代主義と民族の問題』という論文を発表しており、いわばその延長上にあるものである。そのほか、福田恒存にも日本近代への批判が目につく。だが、いずれも発表当時は、議論の対象として正当に扱われたとは言えない。それがここへ来て、にわかに論議の俎上にのるようになったのである。

文学における近代化は、要約すれば、三つの側面で変革を促されたと言えるだろう。一つは文体の革新、つまり文語体から口語体への移行を目指すこと。二つ目は荒唐無稽な、面白ければよいという物語でなく、現実（ソノトコロ）にあり得る、本当らしさを備えた小説を創作すること。現実感の獲得ということである。三つ目が「私」「自己」を作品の中に盛りこむこと。つまり、いうところの「近代自我」を明瞭に認識し、表現していくこと、である。この三つの側面はそれぞれ不可分のもので、相互に密接に関連しており、どれが欠落しても評価は低くなるという形で近代化は推進された。中でも最もむずかしい課題は、おそらく三番目の自我表現ということであつたろう、と思う。それまでは仏教や儒教や武士道に培われた心性として、自己を意識すること自体、罪と感じられるような消極的な態度をよしとする風土だったのに、それが一挙に逆転して、自己を積極的に肯定し、表に出すことが求められるというのだから、その意識変革に戸惑うのも無理はない。まるで木に竹を接ぐような試みであつたかもしれない。それでも、西欧文学に表現されている「自我」をモデルとし、あり得べき理想形として、それに一步でも近づこう、模範解答を出そうとする努力が積み重ねられてきたわけである。

それでは、「自我」とはいったい何か、ということになると、厳密な解析の果てに認識主体の自己崩壊さえ招きかねないテーマであるが、日本の近代文学の場合、検討すべき問題はそこにはない。問題なのは、その「自我」と称されているものの実体が幻のごとく曖昧模糊としているが故に、かえって神格化され、有難い宮居のごとく意識の底に鎮座まします恰好になってしまったことである。「自我」について人それぞれに違ったイメージを抱きながら、共通にまったき形の自我、完全なる自我が表現されていなければならないという一種の強迫観念にとりつかれてしまったのである。「自我」は見果てぬ夢となり、護符となり、規矩となつて、文学者たちを束縛することとなつた。それが次第に求道者のなりゴリズムと結びついて、維新の志士のごとく文学に賭けるという言い方まで現われ、自己を狭く限局し、何かを削ぎ落す生き方を強いられることにもなつたのである。

しかし、文学における「自我」意識、「個性」意識とは、表現主体である「私」の内面を特定の人物に仮託したものと分解することができるが、その「私」は当然、ある伝統を有する共同体の中で生存しているわけで、「私」を支え、生かしているその時間と場所は限定されたものであり、西欧と日本とは違う。両者に共通の要素も類似的の要素もあるだろうけれど、「私」を正確に表現すればするほど差異が現われてくるのは必然である。日本及び日本人の実質はその部分にこそ表現されていると言わなければならない。ところがその差異は、西欧モデルを規矩として判断する限り、瑕瑾としか見なされず、未成熟な要素として批判の対象にされることが多かった。勿論その批判に対しては「近代主義」の限界を示すものとして反撥する文学者もいたけれども、その声は圧倒的な力とはなり得なかつたのである。

だが、「自己」にこだわればこだわるほど逆に自己が拡散してゆくというパラドクスはほとんど自己表出の不可能性を示唆している⁽¹⁾と三浦雅士が指摘しているような現在の文学状況では、かつての「自我」信仰は消滅してしまつたと言えるだろう。しかし、さればと言つて、「私」の表現を否定しては近代文学は成立しない。消滅したのは信仰であつて、「自我」そのものではない。表現者としての「私」はあくまでも存在しているのである。松本健一もこう書いている。「現在の文学のテーマが『自我崩壊』であるか、それとも『自我の蘇り』であるかは重大な問

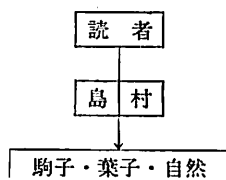
題である、というひとがいるなら、そんな統一的なテーマは現在の文学にはないのであって、それぞれの〈私〉へのこだわりかたの程度の違いと、こだわった結果の作品の出来不出来があるだけだ、と答えておこう。『自我』の、『崩壊』というかたちであろうと『蘇り』というかたちであろうと、その『自我』にこだわるところに、いいかえれば〈私〉とは何か、そして〈私〉を救えというところに、文学の本質はあるのだ²。この見解には留保をつけたいところもあるが、とにかく「私」へのこだわりをなくしたところには、文学は生まれない。

そこで、従来は無視されることの多かった差異の部分に焦点をあてて、近代日本文学における「私」の表現を、その方法と実質の両面を含めて検討していきたいと思うのである。その結果、壁に風穴をあける上で何らかの示唆を得られれば幸いである。

2

まず初めに川端康成の『雪国』を取り上げてみたい。島村という中年男と芸者駒子との温泉場を舞台にした性愛を描いた小説である。発表は昭和十年。官憲の検閲を警戒してあからさまな表現を避け、暗示的なほかしき方をしていたために、かえって男女二人の感情のからみ合いが微妙な会話のやりとりを通して生々しく描出されている。当然、主人公の役を振り当てられているのは島村ということになるが、しかしこの人物を主人公と呼ぶのには抵抗がある。相手の駒子のはうこそ女主人公と呼ぶのにふさわしい。そういう作品である。駒子の言動が押し強く積極的であり、島村がそれを受けて反応する形でストーリーが展開していることもあるのだが、とにかく島村はマインス・ヒーローでしかない。それほど影が薄いのである。だが、実はそこにこそこの小説が成功した一因があると考えられるのである。

島村には勿論、作者川端の「私」が仮託されている。それは等身大の分身にはほど遠く、川端の影のような印象しか与えないのだが、しかし作者は初めから強烈な存在感のある人物として造形する意図はなかったであろう。島



村は旅人として出てくる。よく山歩きをする男で、七日ぶりで温泉場に下りて来て駒子と知り合う。妻子はいるが、職業はなく、無為徒食、東京の下町育ちで、ときどき西洋舞踊の紹介原稿などを書くので文筆家の端くれに数えられている、そういう人物として設定されている。しかし、それは簡単にそう説明されているだけで、家庭環境など彼の周辺はまったく書きこまれていない。このようにほとんど主人公の「私」について書かない手法は、いわゆる私小説によく見られるが、その場合は作者本人と「私」とがイコールであるという暗黙の前提で書かれ、且つ読まれ、しかも作者と等身大に描かれることが多い。川端はその手法を上手に利用しながら、中心を抜いているのである。しかし、どちらにしても西欧の小説における主人公の描出法とは明らかに違う。西欧の場合は、主人公の性格や環境などを十分に書きこむことによって、一個の人格として造型し、社会と相渉らせる。そういう主人公と比較すれば、島村はまことに弱い、衰弱した人格としか見えないであろう。

ところが、この存在感の稀薄な、脱中心化された島村は、そのためにこそ読者と駒子、読者と葉子（駒子の妹分である少女）、読者と雪国の自然とを直接結びつける媒介者のような役割を果しているのである。図にすれば、左のようになるだろうか。読者は島村の眼や感性を通して、直接、駒子や葉子や自然に触れている感じになるのである。読者は無化された島村を透過して、小説の世界に入りこんでいく。

『雪国』の魅力はここにあると言ってよい。西欧の小説の主人公であれば、屹立した人格として、社会の他者との関係の中で自己確認をするのであろうが、島村はそんな自己確認は求めない。そういう存在であるからこそ、読者は彼を透過して、生命の哀しさといったようなものに直接触れることができるのである。そして、作者も読者も登場人物たちもみな、すべてを包みこむ大いなる生命の中に溶解していく。そこでは自他の対立などは消えてしまうのである。

島村が旅人であるという設定がここで生きてくる。旅人は一時的な社

会離脱者であり、自分を囲繞する人間関係の網の目から一時的にこぼれ出た一種の浮遊者である。従って、島村は女と別れて汽車に揺られながら「単調な車輪の響きが、女の言葉に聞えはじめて来た。（中略）こうして遠ざかって行く今の島村には、旅愁を添えるに過ぎないような、もう遠い声であった」と思うのである。いずれは帰らなければならぬ相手であることをよく承知している駒子なので、島村に寄せる彼女の心情がいっそう哀切に感じられるのだが、一方、島村には女との交情のうちに旅にある漂泊の思いが絶えずつきまとっていたであろう。その漂泊の思いは孤児感情にもつながるし、同時に日本の伝統的な感性とも通い合う。西行や芭蕉が旅の途次にうたいあげた情感である。それはほとんど自然を媒介として表現されているのだが、島村の自然を見る眼にもそれがただよっている。自然に対抗する西欧的な「私」ではない。無限の時を背後に秘めた自然に包みこまれ、自然によって生かされている日本的な「私」がそこにはいる。この小説において「自然」の持つ意味は、従来考えられている以上に重要なのである。

大正十五年に発表された『伊豆の踊子』も主人公の高校生「私」は旅人である。伊豆の旅の途中で旅芸人の一行と出会い、健気でナイーブな少女、踊子に惹かれる話である。年齢的な相違はあるけれども、『雪国』と同巧異曲と云ってよいくらい似た構図を持った小説である。ただ印象としては、明るい伊豆の風景と主人公も踊子ともに眩しいぐらいの若さを発散しているところが、暗い北国と成熟した男女という組み合わせの『雪国』とは違う。また、駒子と同じく踊子のほうが女主人公の役割を果しているところは似ているが、相手の「私」が二十歳の青年だけに鮮やかな生命感を持っていて、そのため島村よりも強く、踊子と拮抗するぐらいの力で読者に迫ってくる。島村のように負^{ツラ}ではなく、正^{ツラ}になっている。しかしそれは、作者川端の計算に入っていない効果だったかもしれないのである。後年（昭和四十二年）、彼は随筆集『一本一草』の中の『伊豆の踊子』の作者」という章で次のように書いている。

「『伊豆の踊子』には随所に省筆がある。その最たるものは、湯ヶ島、下田の道筋、また天城山の風景描写、自然描写を落したことである。後年、『伊豆の踊子』がやや認められるにつれ、作者はこれを第一の不満としてこの

不足を補うために、また文章の無造作を正すために、自然描写を入れての改作を試みかけたものだが、何年か前の自作の書き直しには身が入らなくてやめた。しかし、自然描写をよくしなかった悔いはまだに残っている。」

作者には、伊豆の美しい自然の中に「私」も旅芸人の一行もみなすっぽりと包みこまれている情景が初めからイメージとして浮んでいたのである。そのイメージには、「私」を強く押し出そうとする意図などはまったく感じられない。川端の中で「自然」の占める比重がいかに大きかったかは、彼のこの言葉からも推測できるのである。ノーベル賞を受賞した時の記念講演『美しい日本の私―その序説』で彼が述べようとしたことの真意も、おそらくそこにある。

中村光夫は『現代作家論』に収録されている川端康成論の中で、『伊豆の踊子』について「ここに登場する『私』は半ば意識的に非個性化された、物語の語り手であり、ちょうど能の舞台の脇役のように踊子を登場させ、彼女を引き立てる役を果して」と述べて、「私」を「抽象化された一個の青年」であると書いている。この指摘には、自然に対する論点が欠けている、と同時に主人公の「私」を技法的な局面に限定し過ぎている。「私」はもっと素朴な形で川端という作家を反映している人物であって、彼自身、本質的に中心が虚なのである。そういう稀薄な存在であるが故に抽象的に見えるのである。小林秀雄が評して言ったように「珍重すべきがらんどろ」なのである。近代主義者中村光夫には抜き難い自我信仰があり、作者と主人公の間に意識的な操作があったと考えない限り、「私」のような脱中心化された主人公は認められなかったであろう。

このような作家と評論家とのギャップは、昭和八年に発表された『禽獣』をめぐることも起っている。この短編は人間と動物とを等価に見る冷酷で非情な眼に特徴があり、作者の虚無的な感受性がよく出ている作品だと言われ、彼の文学を解読する場合にしばしば引用される。ところが、こういう評価が作者川端にはまことに不本意らしく、自分はこの作品は嫌いだとして、

「評家が私を批評する場合、必ず取り上げられ、また鍵とされる。このことに私は不服であった。『禽獣』の「彼」は私ではない。むしろ私の嫌悪から出発した作品である。その嫌悪も私の自己嫌悪というのではなかった」

と書き、「出来るだけ、いやらしいものを書いてやれと、いささか意地悪まぎれの作品であって」(岩波文庫「あとがき」)と述べている。

できるだけいやらしいものを書いて、心に鬱したものを吐き出そうとした作品であったことは、自嘲と逆説に満ちた屈折した表現にもうかがえるが、さればと言って、それがすぐそのまま主人公の「彼」をびったり作者の「私」に重ね合わせて解釈できるとするのは、近代主義者の短絡である。「彼」は川端があるべき自己として思い描いていた人間とはまさに正反対の人物である。それでは、なぜそんな人物を主人公として出したのか。それはおそらく結果であって、彼が描きたかったのは虚であり、空洞である自分の中心を覗きこんだ時のこわさではなかったか。死と生の間にある小鳥や犬、そして千代子は、そのこわさの象徴であった。川端康成の虚は死と生、どちらをも平然とのみこんでしまうこわさを秘めている。彼はそのこわさを描き、振ったことで、本来の自分を確認したのではないだろうか。ともあれ彼は、その二年後に『雪国』を書き、島村を造型した。

『伊豆の踊子』の「私」や『雪国』の島村の系列は、晩年の『眠れる美女』の江口老人や『片腕』の「私」に受けつがれていく。この老と死と性とを見据えた極度に抽象的な二つの作品は、多くの評論家を戸惑わせたが、この小説世界を成り立たしめているのは、実は存在感の稀薄な二人の主人公、江口老人と「私」なのである。この二人がもしもっと濃密な、それこそ作者の個我を仮託された人物であつたら、二つの抽象的な作品はこわれてしまったであろう。脱中心化された、虚の人物を主人公にして、ストーリーを展開しているからこそ、相手の眠れる美女も片腕も違和感なく登場できるのである。つまり、近代小説の概念を通り過ぎてしまっているのである。虚であればこそ、混沌とした現代を透過してしまふ。信ずるに足る自我が崩壊してしまつたいま、この二つの作品は、ことによると世界の最先端に位置してしまっているかもしれない。

川端康成の場合、稀薄化された「私」は多分に資質に負うところが大きかったわけだが、資質的には川端と違う強い個性を持った作家でも、「私」を稀薄化するか、あるいは抑制し、縮少することによってすぐれた作品を書いた例がある。その一つに谷崎潤一郎の『細雪』を上げることができようか。

谷崎は終生、強烈な自己を貫きとおした作家である。まったく自己肯定を維持しつづけたと言ってよいが、それがそのまま旺盛な創作力の源泉となっていたのである。そのことが意味する重要性は、例えば作家の河野多恵子も認めて「彼の肯定の欲望は妥協や妥協や諦観自足ではなく、また主張や顕示の欲望に結びつくものでもなく、全き肯定の欲望であったからこそ『起動力』になり得た」と書いている。しかし、それほど強い自己を持っていた人間であるのに、彼ほどいわずに「自我」の觀念にわずらわされなかった作家も珍しい。というより、その觀念にそれほど文学上の価値を認めなかったのである。近代特有の毒を「悪魔主義」などと言われる諸作品に盛りこんでいるが、世紀末文学に代表される否定的な自己認識などにはまったく無縁であった。「谷崎文学には思想性が無い」という評価が下されたのはそのためであろう。昭和二年に佐藤春夫が『潤一郎、人及び芸術』でそう書いて以来、定説化してしまったその意見は戦後にまで及び、昭和二十年代の末ごろから伊藤整が谷崎の認識力の深さを強調し、その価値の高さを説いてやっと転換したのである。昭和二十八年『中央公論秋季増刊文芸特集号』誌上で行われた座談会「谷崎潤一郎論―思想性と無思想性」を見ても、谷崎擁護の論を展開しているのは四人の出席者のうち伊藤整ただ一人で、あとの三人、臼井吉見、河盛好蔵、中村光夫は谷崎を無思想と決めつけている。このことから、当時の偏見の根深さがうかがえる。

フランスのジャン・ジャック・ルソーが『告白録』を発表して以来、近代自我と「告白」とは緊密な結びつきがあると考えられ、その影響を受けて、日本では特に自然主義系の私小説作家たち、田山花袋や島崎藤村、葛西善藏、嘉村礒多などが「告白」を重視した。あからさまに自分の姿を告白する、そこに近代小説としての「私」の表現があるという考えである。だが谷崎は、「告白」の価値をあまり認めなかったし、書く上で直接的な「告白」は苦手でもあった。昭和二年、芥川龍之介と論争した時に「話らしい話のない小説」は作品を瘦せさせるばかりだと

主張したのも、そのことと関係があるし、彼が貶められたのもそこに起因するわけだが、谷崎としてはある固定観念によって自らの想像力を縛ることを嫌ったのであろう。

だが、谷崎にも「予が唯一の告白書にして懺悔録なり」と序文で述べている小説がある。大正六年に発表された『異端者の悲しみ』がそれで、『葵』『The Affair of Two Watches』『あくび』『神童』などの自伝的な作品の頂点に位置する。私小説全盛の風潮に合わせようとする気持もあったのかもしれないが、「その当時の子が心に事実として映じた事を、出来る限り、差支えない限り、正直に忌憚なく描写したものである」とも書いている。

小説は南神保町の裏長屋に逼塞している頃を材料にしたもので（小説では日本橋の八丁堀になっているが）、両親と肺病で寝ている妹、そして主人公の章三郎という一家の暗澹とした生活が描かれている。妹が死ぬところで小説は終わっているが、問題は作者の「私」と等身大の章三郎がどう表現されているか、である。章三郎は友人から借金しては踏み倒し、学校へも行かずじぶらじぶらして、家では父親と喧嘩ばかりしている青年である。借り倒す行為を描くのが告白であり、懺悔なのか。それはいいのだが、ただ困るのは、この青年が「同じ人間でありながら、自分はなぜこんな貧民に生れて此世間のどん底を出発点としなければならなかったのか、（中略）自分は蠅々として虫けらの如く生きて行く貧民の間に伍して、何等の自覚もなく其の日其の日を過して居られる人間とは訳が違う。自分には偉大なる天才があり、非凡なる素質がある」と書かれていることである。正直と言えば正直な、この手離しの自己賛美は、読者を辟易させるばかりである。この部分は冷徹なまなざしによって相対化されていないために、そこだけ突出していて、小説全体のバランスをこわしてしまっているのである。明らかに失敗である。彼は直接的な「私」の表現、告白的表現には適していないのである。彼もそのことに気がついたらしく、以後は『幼少時代』『青春物語』などのエッセイによって自分の生活を語る以外には、いわゆる率直な告白小説は書かなくなる。

関東大震災後の関西移住を契機として、谷崎の作風は変わる。生れ故郷の東京を離れることによって、自己への執着が薄れたのか、一步距離をおいて眺められるようになったのか、以後、「私」の表現法が二分化する。一つは

性を手がかりにして人間の深淵に錘鉛をおろす傾向のもので、虚構のうちに自己の内面の真実を誇張し、拡大して物語化した作品である。マゾヒズム、女性拝跪、母恋いなど大胆に人間の奥に踏みこんで認識の深さを示しており、『痴人の愛』『吉野葛』『盲目物語』『武州公秘話』『蘆刈』『春琴抄』『少将滋幹の母』『夢の浮橋』『鍵』『孤獨老人日記』など、数多くの傑作をうんだ。しかし、これらの作品は「終始男女のことが主題に扱われているにも拘らず、平たくいえば、恋愛小説が殆ど皆無であり、実は恋愛が欠落している」と河野多恵子も指摘しているところ(4)で、作者の関心は愛にはない。視線はもっぱら「私」の内面に注がれている。女性はその内面に波風をたてる限りにおいて存在が許容されているに過ぎないのである。それほど谷崎の自己意識は強烈だったことになる。

一方、客観的に捉えた「私」をストーリーの中に埋没させて描いた作品がいくつかある。『夢喰ふ虫』『猫と庄造と二人のをんな』『細雪』がそれで、それぞれ要、庄造、貞之助と作者自身が投影されている人物が登場してくる。これらの人物たちには突出した部分がなく、それぞれ作品世界にバランスよく溶けこんでいる。それはつまり、作者がよく抑制して「私」を客観的に捉えた上で、一部を残してあとは削りとって表現していることを示しているのである。ある側面のみの「私」、何分のかの「私」ということになるわけで、その削減の手加減が上手にいつているので、作品は成功したのである。三人の中では特に『猫と庄造と二人のをんな』の庄造が最もよく描かれていると言える。病的な猫好きで、滲みている酔をスッパスッパと吸いとってからアジを猫のリリーにくれてやったりする庄造。猫かわいさのあまり二人の女の間をうろろする滑稽な庄造。このお人好しで、頼りない男は、庶民の典型になり得ているが、そればかりでなく、ユーモラスに処理されているためにいっそう鮮明に作者谷崎の一面が伝わってくる人物であり、同時に別れた妻と新しい妻との間で揺れ動く、一時期の彼の心理が巧みに描きこまれているのである。しかし、作品としては『細雪』のほうがはるかにスケールが大きいので、従って貞之助のほうが小説において果している役割は重要であると言わなければならない。

『細雪』が昭和十一年に移り住んだ兵庫県武庫郡住吉村反高林での谷崎一家の日常生活や出来事を細部にわたるまでリアルに写しとることによって構成された作品であることは、谷崎の死後、夫人の松子が証言しているところ

である。稻沢秀夫がまとめた『聞書谷崎潤一郎』にも「とにかく『細雪』に関する限り、ほとんど全部が事実あったことだ、それは確かでございますね。わたしは姉妹については、事実をすっかりでございまして、(中略)会話なども、それはもう実話話した通りに丹念に『創作ノート』に書いてございまして」という夫人の言葉が収録されている。彼女自身が書いたエッセイ集『倚松庵の夢』にも「私たちの会話がいつの間にか綿密、刻明にメモされ、『細雪』の中ではいつもそれ等が生き生きと描かれている」とあるし、『湘竹居追想』潤一郎と「細雪」の世界でも「創作ノート」に記されているメモを裏づける秘話がいりいろ披露されている。事実を重視した書き方は、私小説作家の専売特許のようなものだが、『細雪』を私小説ととる人はいない。なぜか。それは事実を写すところと同じでも、「私」の出し方が違うのである。谷崎はこの小説で「私」を出そうなどという意図は初めからないのがある。

『細雪』が初めは「その頃の芦屋夙川辺の上流階級の腐敗した麁類した方面を描くつもり」(『細雪』を書いたころ)であったことはよく知られている。「阪神間に見られる有閑マダムがたくさん出て来て、いろいろな生活を展開する、そういう話を沢山挿入するつもりだった」(『細雪』瑣談)とも書いている。しかし、「軍部やその筋の眼が光り出し、そういう題材を選ぶことが危険になって来たので、やむを得ず彼等に睨まれないような方面だけを描くことになってしまった」のである。当初の狙いは現在の形の中でも、奔放な生き方をする四女妙子に生かされているが、とにかく全体の構想は温和な三女雪子を中心に据えることにし、その何回かの縁談を軸にしてストーリーを展開することにしたのである。こうして昭和十年代の関西の風俗、旧家の暮しぶり、人間関係、四季折り折りの自然と、それに結びついた行事などがちょうど絵巻物のように優雅に、ゆったりと描かれることになった。当初の構想で進めていたら、昭和三年に発表された『花』の世界をスケールを拡大して描く感じになっていたのではないか。とすれば、風俗が描かれている点で記録的価値さえ生じている現在の形のほうが、結果としてはよかったのではないかと思われる。

『細雪』は視点人物を通してではなく、無人称の語り手によって話が進められている。いわゆる「神」の位置は

ど厳密に真上の感じではなく、もっと柔軟に外から眺めて話を進めていく語り手。この無人称の語り手と作者とはほぼ同一であって、綿密、刻明にメモをとった谷崎が姿を隠してそこに位置していると考えて間違いいはない。と同時に、その作者谷崎の一部が貞之助として造型され、小説の中でけっこう活躍する。雪子に義兄らしい愛情を抱き、縁談にも細かく気配りする貞之助。家長風は吹かしていないが、要としての役割は果している貞之助。だが、それでいて余り出しゃばらず、裏方のようにひっそんだ印象を与える。ちょうど能のワキのように、シテである三姉妹を巧みに浮び上らせる役に徹しているのである。谷崎自身がこれほど善良な夫であり、義兄であったかどうかは分らないが、「私」を削減し、縮少し、抑制して貞之助を造った。その手加減の具合が、この場合、大変うまくいっている。「 $\text{私} = \text{私} = \text{私}$ 」という数式が成立するとすれば、その量の量が適当であったということになるうか。

「私」から何かをマイナスできる感性、これは多分、日本の伝統的な感性につながるものであり、川端康成に見られる稀薄化と同様に、欧米モデルには見られない独自の効果を發揮し得る手法だと考えられるのである。『細雪』はその好例である。

4

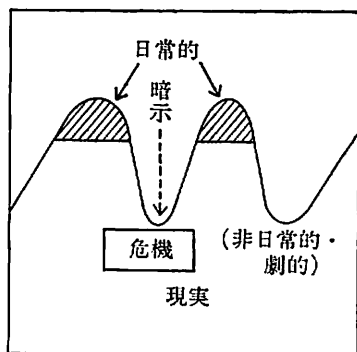
『雪国』や『細雪』によって稀薄化や削減化の手法を見てきたが、それとは違って、「私」そのものは作者とほぼ等身大でありながら、描かれている現実そのものが脱中心化されている、つまり、意識的に急所、俗に言うツボをはずして構成されている作品がある。その一つに昭和三十五年に発表された庄野潤三の『静物』があげられる。

作品の基調は三人の子供がいる平均的な中流家庭ののどかな日常生活で、父親が子供たちを釣りに連れていったり、本を読んでやったり、お話をしたりする様子が会話をとおして淡々と描かれている。主人公は「父親」「男」「彼」という具合にいくつかに書き分けられている人物で、あまり鮮明な印象を与えない。日常に埋没して

いる感じである。ところが、この平和な家庭に何年か前、不幸な出来事があったらしいことが、まことに漠然とではあるが暗示されている。しかし、いったい何が起ったのか、事実はよく分らない。曖昧にぼかされた表現でしか書かれていないのである。「あの日の朝、部屋の隅っこに縫いぐるみの仔犬と一緒にころがっていた。何が起ったかを知らないで、みなし子のようにころがっていた」「その時は二人が別々の部屋に寝ていた。（中略）あんなことがあった後では、またもう一度もとのように二人は同じ寝床で眠ることになった」というように「あの日」とか「その時」「あんなこと」としか書かれていない。それも全体でわずか数行である。ほかに全十八章のうち一章だけ、出来事に割かれている部分もあるが、それも男と医者との間に交される思い出話であって、一度やると何度でもやるという警告と、妻が湯タンポで火傷をしたという事実が分るだけである。いったい、何が起ったというのか。

欧米の小説では、このように肝腎な事実を曖昧にぼかして表現することはまず考えられないけれども、日本の私小説作家のうちには、自分の体験を何作も重ねて書くために、当然読者は知っているだろう、くどくなるから省略しようと思える人もいたのである。横着な態度ではあるが、それが許されるルーズさが私小説の特徴の一つでもある。庄野潤三がこの小説でそれをやったとは思えない。しかし、彼は『愛撫』『舞踏』『噴水』『恋文』『結婚』などという作品で、夫の浮気によって引き起された家庭内での夫婦の葛藤や妻の自殺未遂を書きつづけてきた。『静物』がそれらの頂点に位置する作品であることは、愛読者なら周知のことであった。

妻の自殺未遂という事件は、勿論、家庭が崩壊しかねない大変な危機である。小説化する場合には、その中心になるだけの重味を持った事実である。それをあえて意識的に急所をはずしてしまい、中心を曖昧にぼかして表現したこの小説は、その手法のゆえに成功し、すぐれた作品になったのである。図にすれば左ようになるだろうか。まず、上部の、いわば上澄みの部分、ここは日常生活である。この部分が小説の大半を占めるのだが、伊東静雄の影響を受けた庄野は、日常の細部と断片の中に確かな生の手ざわりがあると信じていたので、ここは微細に書きこまれている。そして、この日常生活の中にいきなり非日常的な、危機が暗示的に顔を出すのである。両者の落差があまりにも大きすぎるために、危機はいっそう暗く、重く感じられ、生の深淵を覗きみたような恐れを抱かせるの



無縁ではなく、意識的に自己追求の要素を排除したのである。それは同時に、庄野潤三の本質ともかわる問題であって、彼は生来、自己を追いつめたり、責めたりする形で「私」を表現するのは苦手なのである。つまり、告白は苦手なのであって、あるがままの自分を自然に認め、肯定する体質を持っているのである。

庄野は『静物』発表の二年後、「私は『静物』を書いたあと、ゾウキンをしぼるようにして自分をしぼり出す小説はかなわないと思い、今度は素材を外部に求めたいと考えていた」(『わが小説』)と書いている。「私」を表現することの辛さがよく出ている言葉だが、これはほかの作家、例えば古井由吉なども『私』という白道というエッセイ集の中でこう述べている。「人は気やすく私小説と言いますが、書き手の『私』を作中の『私』にして小説を書いた場合、これは命を縮めますね。生活が奔放だから命を縮めるといいうのではなくて、独特な自己侵食があるんでしょ?」この古井の言う自己侵食に庄野は耐えられなくなっていたのであろう。自分を滅ぼす危険を回避しようとしたのだらう。その自分を救おうとする気持は、小説の中でも家庭を破壊から防ごうとする意志として現われている。家長として、などという自信にあふれたものではなく、子供たちに対する愛情に裏打ちされたものとして

である。暗示は象徴化ということであり、作者の狙いはそこにある。

また、この小説のもう一つの特徴は、主人公の「男」に危機をもたらした自分の行為に対する反省の念がまったくなくことである。逆に「おれの横にこちらを向いて眠っている女——これが自分と結婚した女だ」と静かな夜の中でひとりだけ寝ないで考える場面がある。妻の寝顔を見つめる醒めたまなざしが感じられるところだが、およそ倫理的な責任を匂わせる表現は出てこないのである。これは常識的に考えても少し変であるし、通常の私小説であれば、作者の「私」を仮託した人物の内面に踏みこんでいく性格があるので、言うところの自己追求が見られるはずなのに、それが無いのもおかしい。

伝わってくるのである。父として家庭を維持していかなくてはならない、小説『静物』の基調底音はそういう静かな願いなのである。

『静物』以後、庄野の作風は変わる。『夕べの雲』『絵合せ』と、家庭の秩序を守ろうとする父とその家族を自然との交流の中に描いた作品から、『ガンビア滞在記』『浮き燈台』『紺野機業場』『屋根』『引潮』と眼を外に向けた、他者を描いた作品へと移行する。そして『水の都』で生まれ故郷の大阪に題材を求めた作品を書くに至る。この移り変わりは『見る』というより『見えてくる』というものにしたがうという態度⁽⁸⁾への変化から来たものだと思われる。庭孝男は言い、『私』から『無私』へと主体の位置のとり方が、いたずらな能動よりは、自覚的で意識的な受動へと移行する道程でもあった⁽⁹⁾と述べている。『無私』ということになると、もう一步で創作意欲を失いかねない崖っぷちに立っているとも考えられるが、しかし、この庄野の作風の変化は、小説における「私」表現のむずかしさを如実に示していると言える。

5

『静物』の脱中心化、象徴化の手法は、源流をたどれば、大正六年に発表された志賀直哉の『城の崎にて』にまで遡ることができるだろう。西欧の小説概念からすれば、随筆としか認められないが、平野謙によって心境小説の代表作と見なされ、『危機感を超克するところに生ずる澄明な運命感を描いた救いの文学⁽¹⁰⁾』と規定された小説である。両者の構造は基本的によく似ているので、庄野が参考にしたことは十分に考えられる。そういう意味では、庄野の文学は、平野がグルーピングした心境小説の系統に属するとも言えるが、しかし、そう簡単に類別したところで何も見えてはこない。事実、両者の間にはかなりの相違があるのである。

『城の崎にて』は『山の手線の電車にはね飛ばされてけがをした』主人公「自分」が、背中の傷が脊椎カリエスになれば致命傷になりかねないと医者に言われて、養生のため一人で但馬の城の崎温泉に出かけた、その滞在中の

見聞をもとにして書かれた作品である。危機は交通事故に遭ったこと。これは死に直面した大変な危機であるが、しかし、この小説ではその事故の状況はほとんど描かれていないで、わずかに十行ぐらいその場での自分の行動について述べてあるだけである。そして、大部分は蜂やねずみやいもりなどの生き物が死ぬ様が描かれているのである。つまり、急所をはずし、脱中心化した上で、見聞した事柄をとおして暗示する、象徴化する書き方で、明らかに『静物』に引きつがれている構図である。主人公を見ても両者には共通性がある。『城の崎にて』の「自分」も、告白者タイプではない。志賀を評してよく言われるように、「生活者」であり、「自然人」であり、「古代人」である人物がここでも登場している。古井由吉もこう述べている。「志賀直哉の『私』というのは非常に安定した『私』で、『私』の実在に密着するという形ではなくて、人と人との間にあるところの社会的な『私』を踏まえている」⁽¹⁰⁾。志賀も庄野も、ともに自然に等身大の「私」を出すタイプの作家なのである。

だが、『静物』と『城の崎にて』との間には、基本的なところで相違点がある。それは前者が家庭の日常生活を描くことに大半を費やしているのに反して、後者が生き物たちの死を描くことに大部分を費やしている点である。庄野にとっては家庭が、志賀にとっては死が主要な関心事であったことを示すわけだが、この違いが二人の文学の本質を解く鍵になってくるのである。高橋英夫は『城の崎にて』を論じて次のように述べている。

「この小説のどこに調和型の心境小説が見出されるのだろうか。鉄道事故にあって負傷し、一命をとりとめて療養している人間の鎮静した心境はたしかに表現されているだろう。しかしそれは表面である。底の方では、死がさまざまな記号となって出沒し、人間を牽き続けているのが『城の崎にて』である。それらの記号を読みとったのは志賀直哉の冷徹な視力と全身をあげての感受性ではあっても、決して調和への希求ではないし、まして澄明な死生観でもない。たとえ志賀直哉が現実ใน そういう心境に達していたとしても、作品がそのままその心境の投影物として存在しているわけではないのである。私には『城の崎にて』はほとんど幻視と幻覚の作品に思われる」⁽¹¹⁾

これだけの引用では「幻視、幻覚」という言葉の意味はよく伝わらないであろうが、要するに、志賀は単なるリアリストではなく、現世を超えるもの、この世の向う側にあるものを見る視力と感じとる感受性を持った作家であ

って、『城の崎にて』に描かれている死もつまりは現実の深いところに隠れている真実を引きすり出してきたものだ、というのである。となると、「自分」の交通事故は危機であると同時に、幻視、幻覚をもたらす契機にもなっており、そこには二重の操作がなされていることになる。

平野謙によって『城の崎にて』と並んで心境小説の代表作と目された大正十三年発表の『濠端の住まい』にしても、作者自身が文庫の「あとがき」に「生き物を書く事が好きで、この小説も大部分それである」と書いているように、松江の独り住まいの周辺で見聞した家守、殿様蛙、鯉、鮒、鶏などが出て来るが、後半は鶏を襲う猫の話になり、その猫はとうとうつかまって殺されることになる。作者は死の前夜の猫の様子を簡潔に描き、そして、翌朝、「私」が目ざめた時には猫はすでに殺されていた、と書いている。ここでも、ポイントは生き物の死である。猫の死が告げられたとたん、その死は前半部を逆照射して、濠端の自然の姿がいかに無気味な、おどろおどろしいものに感じられてくるのである。志賀が感受し、描こうとしたものは、その無気味さであり、それは生の根源を暗示しているものなのであろう。「私」などはその中で溶解し、無化されてしまっている。

大正九年発表の『焚火』にも同じことが言える。この小説も前半は「自分」を含めた一行四人が山小屋へ出かけたり、夜、小舟に乗って湖に漕ぎ出したりする日常的な行楽の様子が淡々と描かれている。ところが後半、岸に上って焚火を囲んだところから一変して、Kさんの夢のお告げの話になる。夜の雪山で遭難寸前に、母の夢の中に現われたお告げで助かるという非日常的な、幻想的な話だが、この挿話が現われると、前半部が逆照射されて、夜の湖をめぐる風景がまるで太古のそのように恐ろしい相貌を呈するようになり、読む者に戦慄を与える。ここではKさんの話は象徴であって、しかも現実なのである。一見、怪異譚のようであるが、作者はそうは受け取ってはいない。現実と同じ次元で感受しているのである。迷信とか科学だとかは、まったく意識の中に入って来てはいないように見える。作者は近代を突き抜けているのである。

志賀直哉は小説の中にしばしば怪異な話を、多くは夢の形で挿入する。『祖母の為に』には祖母の夜着の袖口から出ている小さな手が描かれる。末の妹の手だが、再び見るとなくなっていて、自分の髪の毛が皮ごと落ちてい

た。『兎を盗む話』では十二、三歳の兎が近づいてくると老婆に変わっていた。『連夫の妹』では、きたない髪をした女が傷痕を残した額を見せて現われるが、気がつくとはそれは現実にかかっていた女であった。『黒犬』では、殺人の行われた後、黒犬が殺した人間を知っていると私に言った。『病中夢』では死んだ犬が起き上って、後ろからついてくる、という具合である。また、心理的な要因で犯罪を犯す話を書いた小説も多く、『剃刀』『濁った頭』『范の犯罪』などがその薄気味悪さでよく知られている。これらの小説を見ても、志賀直哉が単なる心境小説家、レアリストというレッテルだけでは割り切れない多面性を持った作家であることが分る。

自己の体験をかなり忠実に再現した小説でも、多くは危機と救済、陰と陽とがないままになってストーリーが展開しているのだが、その危機、陰の部分に「死」を出すことが目立つ。例えば、大正六年に発表された『和解』。父親との長年の確執が解けて和解するに至った経緯を描いた小説だが、構成から見ると和解の占める部分は全体の三分の一ぐらいで、娘^{きょう}慧子の死、娘^め留女子の誕生がほぼ同じ比重で書きこまれているのである。三部構成のようなものである。和解だけでまとめればいいものを、なぜ死や誕生と組み合わせ一編にしたのか。慧子の死が父との仲をこじらせる一因になっているので、小説の展開上、欠かせない要素ではあるが、それだけの理由なら現在の形にあるほど詳しく描写する必要はない。作者志賀にとっては、死や誕生は生の姿をまっただけの理由なら絶対に落せない事実だったのであろう。父との和解を裏から支えているのはその二つの事実であって、むしろ彼が真に書きたかったのはそちらのほうであったかもしれない。ところが、封建的な家父長制に抵抗した男、という近代的な解釈がなされていたために、その一般的なイメージに縛られて現在の形にしまったのか。

志賀直哉と近代との関係はかなり厄介である。近代以前とか近代を超えたとかいうのではなく、近代の尺度では測りきれない、はみ出した要素を多分に持っていた作家であった。しかしそのために、苛烈な葛藤を精神の内部で重ねなければならなかった作家と言えるだろうか。高橋英夫もこう書いている。

「志賀直哉も近代に属し、近代を表現しているのである。ただ彼は、組織化されえない近代、細分化してゆかない近代というものを感知し、それを肉体的に表現するという結果を生じた。彼にとって近代は肉体であるか、又は

肉体と意識の関わりあう場所であったと言いきり直してもいいだろう。少なくとも、目的としての近代、企図された近代というものには彼は風馬牛であった⁽¹²⁾。

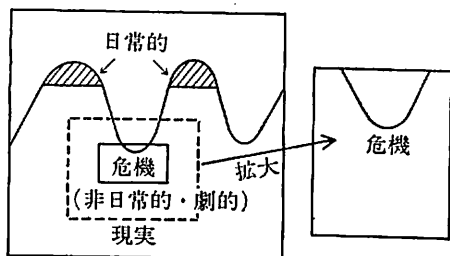
「強化された近代の結果である強化部分と空白部分の落差というものを、感覚的、肉体的に受けとめ、その落差を鋭く表現したのが志賀直哉にはかならなかった⁽¹³⁾」

近代小説を目指したと思われる『暗夜行路』の末尾、有名な大山の場面は、自然との一体感によって苦悩から解放された表現、危機を乗り越えた後の澄明な運命感とのみ受けとるべきものではないのかもしれない。濃密な死の匂いを嗅ぎとるべきものなのかもしれない。志賀にとっては根源的な、認識の極点を表現したものであって、作られた妻の不倫などとは関わりなく、常に彼の意識の内奥にひそんでいたものの描出ではなかったかと思われる。

6

志賀直哉について触れた以上、彼とは対照的な作家たちも取り上げないわけにはいかない。対照的な作家たちとは、伊藤整や平野謙が「心境小説」と比較して論じた「私小説」系の作家のことを言う。「私」の表現に第一義的な価値を置き、「私」にこだわりつづけた作家たちである。日本の近代文学史の上では、明治四十年に発表された田山花袋の『蒲団』を嚆矢とするわけだが、この作品は欧米の近代が提示した課題に対して、日本人が出した解答の一つであり、維新以来の文学的目標をすこぶる日本的な形で曲りなりにも達成した作品であった。欧米の近代小説を基準にして判断すれば、独特の歪みを持った小説形式ではあるけれども、しかし日本の伝統的感性と思考法に合致した特徴を持っていたためであろう、以後大きな影響を与え、肯定するにしても否定するにしても、とにかく無視できない存在となったのである。

平野謙の有名な規定によれば、「私小説の本質は非日常性にあり、どうしようもない混沌たる危機自体の表白であって、滅びの文学、破滅者・現世放棄者の文学である⁽¹⁴⁾」ということだが、庄野潤三の場合も図示したので、比較



うものが薄れてゆく。(中略)のなしには、おそらく私小説というの(16)は成り立たない」

「私」が「私」を客観化して見、書く時には、客体としての「私」を分解し、分析する。すると、一緒に主体としての「私」も分解されてしまうことになる。書いたことが書く人間に反作用を及ぼして、「私」の内面に一種の質的变化を起すのである。その質的变化が時に「私」を内から崩していくことがある。だが、人間にはふつうに生活していくためには、ある程度以上分解できない限界があるのであって、その限界をあえて踏み越えた時には、平野の言う「破滅者」にならざるを得ない。その危い瀬戸際に私小説作家は常に立たされているわけである。

だが、書くということは、たとえ作者がすべて事実だと主張したとしても(例えば、滝井孝作の『無限抱擁』で

のために図に表わすと上のようになるだろうか。私小説家は「私」の生の危機をモチーフにすることが多く、それを拡大して表現する。その時の自己剔抉の厳しさが作品の質を決める。図の意味を簡単に示せばそうなるかもしれないが、しかしそう単純化したまとめでは、書く上での困難や危険性、またそれがもたらす魅力などの微妙な点が説明しきれない。

古井由吉は「見る人間」と「見られる人間」、「書く人間」と「書かれる人間」とが同一であることは原則的に不可能だということを指摘して、次のように述べている。

「私小説の根幹というのは、自分に対する客観ですね。しかし(中略)、自分を客観するということが、自身を認識することには隔たりがあるんです。あるいは、自分を客観するということは、自分がどうなっているかということをきちんと認識し、それに従って行為することとはまた別なことなんです。客観すれば客観するほど、その人間の行為が崩壊する。行為の中でつかまれる自分の認識っていう(16)しかしそういう自己解体的な、あるいは行為へつながらないところの客観というも

も)、どこかに虚構がまじりこむ性質を持っているのである。特に「私」の心理を描く場合、事実が起った時とそれを書く時との間に時日のずれがあるわけだから、本当のところその時はどうだったか、はっきりとは分らない。手探りで書くしかないのであって、事実と虚構のアマルガムといったところが実情なのである。古井も「私小説の場合は現実とフィクションとの微妙なふれあい、誤差の、遠ざかったり、近づいたりする按配が魅力なのだ」と言っている。嘘をまぜるか、あるいは意識的にある部分を伏せるかする、その匙加減で、作品のモチーフを強調したり、現実的な危機を回避したりするわけである。また、その操作が現実の生活にはね返るといふ具合に、作品と生活とが縄のようによじり合わされて小説が創られていく。

大正時代の典型的な私小説作家である葛西善蔵もしばしば虚構をまぜながら作品を書いていった。大正元年に発表された処女作『哀しき父』は妻子を故郷に帰してしまった不甲斐ない男「彼」を描いているが、故郷では父が早く亡くなって、母が自分の子供の面倒を見ていることに小説ではなっている。ところが現実には、存命なのは父のほうで、しかも小説ではひとりっ子のように書いてあるが、実際は姉と弟がいて、弟が自分にかわって家を守っている。この虚構化は主人公のだらしない生活ぶりを強調する効果はあるし、一種の自己諷刺でもあるのだろうが、こういう手法はいくつも小説を書きつづけるにつれて頻繁の度を増していく。大正十三年発表の『蠢く者』では主人公の「私」と同棲者のおせいとがいさかいをし、罵りあう。その時、おせいがセルロイドのキューピーさんみたいな胎児を流産して、裏の桃の樹の下に埋めた、と告げる場面がある。このせりふは作者その人の痛烈な自己批評になっているのだが、しかし、事実とは違う。流産などはないので、翌大正十四年の『死児を産む』に「あの作には非常な誇張がある、決して事実そのものの記録ではない」とあって、嘘であることを匂わした上で、おせいが「死児を分娩した」と書いて作品をしめくっている。ところが、それも嘘であった。翌大正十五年の『われと遊ぶ子』の冒頭でユミ子（ここではそうなっている）が『死児を産む』を書きあげた三、四日後に健全な児を産んだと書いている。小説的效果を狙った虚構が実生活によって否定されつづける形になっているわけだが、こうした書き方をしているうちに、作者の生活は次第に追いつめられていくのである。

葛西善藏にも平穩な生活を願う氣持がなかったわけではない。むしろ生活が悲慘であつたからこそ、かえつてその願望は強かつたと思われる。大正六年發表の『賈物』には主人公耕吉が故郷青森へ向う列車の中でこう考える場面がある。「自分の無能と不心得から、無慘にも離散になつて居る妻子共をまとめて、謙遜な氣持で継母の島仕事の手伝いをして働こう。そして最も素朴な真実な芸術を作ろう」。しかし、作家葛西には芸術家としての理想的な生き方が一方の極にあつて、彼を駆り立てた。それは自分の生活はおろか、親兄弟や妻子をも含めてすべてを犠牲にしても芸術に精進する非情な生き方である。「芸術を第一義と考へて生活を律する一種のつよい宗教的なストイズムがその背後にあつた」と櫻庭孝男も言っているが、それは修行僧のごときリゴリズムに支えられたものである。作品を文学者の生き方に還元して評価する当時の文壇的風潮がそれを助長したことは言うまでもないが、同時にそれは何事も「道」にしてしまわなければ満足できない伝統的意識が西欧近代を日本的に咀嚼した一つの帰結でもあつたのである。葛西はかくしてかくあるべき小説家像を眼前にかかげ、それに向つてそれこそ真摯に立ち向つていった。大正六年に發表された『雪をんな』には「義人の果は生命の樹なり―そんな私は義人では無いのか?」という表現がある。「義人」という言葉は、大正十四年の『雪をんな』でも再び繰り返されているが、彼は「義に殉じる正しき人」なのである。

遡つて考へてみると、私小説の祖である田山花袋も「皮剥ぎの苦痛」に耐えて自己の真実を表現すると言つていた。だが、彼の場合にはまだ作者の「私」と作中の主人公である「私」との間にかなりの距離があつた。その距離は一つの作品の中でほとんど一定であり、揺れ動くことがない。距離は大事な働きをする。弾力をうみ、クッションとなつて、作者の苦痛を柔らげる作用をするのである。同時に、危機を表現するにしても、ずんずん内へ掘り進んでいく傾向が弱く、そのため視野が狭くならず、他者や風俗や風景をも描きこんで広い世界を構築することが出来るのである。それだけ主人公の「私」の比重も軽くなり、読者の印象も拡散する。田山花袋や島崎藤村がそのことによつて救われた部分は大きい。花袋が次第に『時は過ぎゆく』(大正五年)という心境に達し得たのも、そういう余裕があつたからである。

ところが、時代が進むにつれて、小説表現はより純粹になり、より尖鋭になって、作者の「私」と作中の「私」との距離がちぢまってきた。それだけ小説の世界が狭くなり、切迫してきたわけで、作者の苦痛は倍加する。距離が零になったら、作者はそれこそ作中で踊ってみせなければならなくなる。葛西の弟子である嘉村磯多の痛ましさはそこにあった。しかし、彼には新親鸞主義という宗教的救いがあった。一方、師の葛西には、距離は零ではなく、多少のクッションがあったとしても、芸術以外に救いはなかった。唯一、大正十三年の『湖畔手記』に見られる自然への観照ぐらいが空気孔になっていただろうか。

葛西、嘉村の系統をひくに見られている太宰治の場合は、二人と較べてはるかに距離をとり、虚構をまぜて小説を書いていた。純然たる虚構の作品も書いているし、その才能は愚直な葛西や嘉村とは比較にならないほど豊かで、華麗である。しかし、太宰の場合も、かくあるべき小説家としての自己像は非常に明確であり、強固であって、抽象化された観念にまで昇華していた観がある。「家庭の幸福、炉辺の幸福は諸悪の根源」「子供より親が大事、と思いたい」「父は義のために遊ぶ」。よく知られているこれらのアイロニカルな表現も、根は非常に真面目なものである。彼はその観念を核にして自己劇化を行ったし、文学を展開していった、自ら生命を絶った。「義」——太宰をそれほどまでに惹きつけた近代の呪縛は、表現主体の「私」を破滅にまで導いたことで逆に復讐されたと言えるかもしれない。

注

- (1) 三浦雅士『主体の変容』(中公文庫) P. 26
- (2) 松本健一『それが、どうした?』(『群像』昭和63年1月号) P. 366
- (3) 河野多恵子『谷崎文学と肯定の欲望』(文芸春秋社) P. 54
- (4) 同右 P. 125
- (5) 稲沢秀夫『聞書谷崎潤一郎』(思潮社) P. 250
- (6) 谷崎松子『倚松庵の夢』(中公文庫) P. 65

- (7) 古井由吉『私』という白道』(エレンザール社) P. 174
- (8) 梶庭孝男『批評と表現』(文芸春秋社) P. 410
- (9) 平野謙『芸術と実生活』(講談社) P. 27
- (10) 古井由吉『私』という白道』(エレンザール社) P. 34
- (11) 高橋英夫『志賀直哉』(文芸春秋社) P. 295
- (12) 同右 P. 55
- (13) 同右 P. 33
- (14) 平野謙『芸術と実生活』(講談社) P. 27
- (15) 古井由吉『私』という白道』(エレンザール社) P. 17
- (16) 同右 P. 26
- (17) 梶庭孝男『批評と表現』(講談社) P. 123